

文学研究論集

第50号 2019. 2

# ミュージカル『マリー・アントワネット』における 分身の役割

## Role of alter ego in Musical ‘*Marie Antoinette*’

博士後期課程 演劇学専攻 2016年度入学

松 尾 ひかり

MATSUO Hikari

### 【論文要旨】

本論ではミュージカル『マリー・アントワネット』で描かれている二人の登場人物の関係性について注目し、その他のクンツェ作品で見られる分身との違いと、さらにその要因について分析する。『マリー・アントワネット』は東宝からの依頼により、遠藤周作の小説『王妃マリー・アントワネット』に題を取り、ミヒャエル・クンツェ脚本、シルヴェスター・リーヴァイ作曲、栗山民也演出のもと日本発の合作ミュージカルとして製作された。

分身は、クンツェ作品の中によく登場する存在であり、タイトルロールの無自覚な望みを体現するという大きな役割を持っている。そこでクンツェは『マリー・アントワネット』に登場するマリーとマルグリットという二人の女性に、特にマルグリットに対していくつかの設定を付け加えることで二人の密接な関係性を確立させ、クンツェの描く分身へと近づけようとした。しかしながら、あるいくつかの要因により従来の分身への昇華までには至らなかったことが考えられる。

本論はこれらの観点を解明しながら、『マリー・アントワネット』のクンツェ作品の中での立ち位置を考察する。

【キーワード】 ミュージカル、マリー・アントワネット、ミヒャエル・クンツェ、ウィーンミュージカル、分身

### 1. はじめに

2006年に日本で初演を迎えたミヒャエル・クンツェ (Michael Kunze) 脚本、シルヴェスター・リーヴァイ (Sylvester Levay) 作曲のミュージカル『マリー・アントワネット (*Marie Antoinette*)』

について、作品に登場するフランス王妃マリー・アントワネットと、フランスの市民で貧しい生活を送る女性マルグリット・アルノーという、二人の人物の関係性について分析し、ミュージカル『マリー・アントワネット』がクンツェ作品の中でどのように位置づけられるのかを考察する。

ミュージカル『マリー・アントワネット』は1985年に出版された遠藤周作の小説『王妃マリー・アントワネット』<sup>1</sup>を原作として、東宝がクンツェとリーヴァイにミュージカルの製作を依頼した、日本から発信された合作ミュージカルである。

2003年にはこの企画がすでに始動し、第二稿より演出家栗山民也も台本作成に参加して、双方の意見を取り入れながらこの作品は完成された<sup>2</sup>。そして演出栗山のもと、2006年に帝国劇場にて初演を迎えた。その後日本国内を周り、2007年に再び帝国劇場にて凱旋公演を行って、千秋楽を迎える。また2009年のドイツのブレーメン上演を皮切りに世界各国でも上演された<sup>3</sup>。今回の考察に際しては、2006年の日本公演に関する製作過程や楽曲の歌詞の分析に加え、2009年のドイツ公演で使用されたテキストと比較参照することで、そこに付与された改編の意図を探ることとする。

まず前提として、クンツェ作品の特徴に登場人物の分身、または分身と言えるような存在が登場することが挙げられる。ミュージカル『エリザベート』(1992年)、ミュージカル『モーツァルト』(1999年)がその典型的な作品の例である。そして、ミュージカル『マリー・アントワネット』についても、分身を登場させている作品として紹介され、一般に理解されている。その場合、この作品に登場する分身とは、マリー・アントワネットとマルグリット・アルノーの関係である。

クンツェが描く分身の特徴として、大きく2つの点を指摘しておきたい。まずひとつめは、タイトルロールが作り出した存在、またはその可能性がある存在として発生するという点である。この分身の役割の最も重要な点は、タイトルロールの無自覚な望みを体現しているというところである。例えばミュージカル『エリザベート』では生きる事を望んでいるはずのエリザベートの、死に魅力を感じている部分の体現であるトート、ミュージカル『モーツァルト』では音楽家としての成功と同じくらい、人としての幸せを手に入れたいモーツァルトの、全てを捨てても音楽家としての成功だけを求める部分の体現であるアマデなどである。分身が「タイトルロールの無自覚な望み」を体現し、タイトルロールと分身が対立することで、自覚のある望みと無自覚な望みとの葛藤を舞台上に表現することが可能となり、独白よりもタイトルロールの内面描写をより複雑に描くことができる。さらに、どちらの望みが強くなっているのか視覚的にも理解できるようになっている。つまりクンツェの描く分身は、一個人の内面の変化を細かく表現し、物語全体に深みを持たせる役割を担っていると考えられる。

一方、タイトルロールと分身のそれぞれの価値観は、生と死、捨てと捨たないように表裏一体になるものが多いが、それらの価値観に善悪などの優劣を発生させないところにもクンツェ特有の表現があるように思う。つまり2つの違った価値観に、同等の意味を持たせることで、価値観の対立を際立たせながらも、安易な決着に陥らせず、観客の受け取り方に幅を持たせるのである。そしてこの描き方は、タイトルロールと分身の関係が密接であればあるほど、その価値観の違いをよりは

っきり表すことができ、その葛藤を示すことになると考えられる。

ではミュージカル『マリー・アントワネット』ではどうだろうか。上記2つの点について改めて考えていきたい。

## 2. 原作から台本へ二人の関係性の強化

先述したとおり、原作は遠藤周作の小説『王妃マリー・アントワネット』であるが、その中のマリーとマルグリットは「その時代にたまたま生きていた二人の女性の物語」という設定に留まっている。たしかに二人にいくつかの共通点は存在し、一見対立しているようにも見える。しかしマルグリットが一方的にマリーを敵視するばかりで、二人はほぼ接触のない、無関係の人間として描かれている。それに対してクンツェは、原作をミュージカル化するにあたって遠藤の設定を生かしつつオリジナルの設定や要素を加えており、そこにはマリーとマルグリットの間をクンツェ特有の分身表現へと近づける工夫が見て取れるように思う。そこで、クンツェが上演テキストに加えた改編箇所について、まずは初演時の上演テキストを原作と比較しながら見ていく。ただし、クンツェ特有の分身のあり方に近づけるための改編は、日本初演から3年後のプレーメン公演の上演テキストも合わせてみることで、より意図が明らかになる部分も多く、その点については次項で詳しく述べるが、まずは、そのいずれにも共通する改編点を確認することにしたい。

第一に、二人の共通点がより強調されている部分に注目する。大きく3つの共通点が挙げられ、そのうち2つは、すでに原作においても設定されている点であるが、ミュージカルではより印象的に描かれていく。

まずは『M・A』というイニシャルの合致である。この点は東宝側も非常に重要視していたようで、タイトルこそ『マリー・アントワネット』と呼んでいるが、パンフレットや公式HPには『M・A』としっかり表記され、マルグリット・アルノーのイニシャルにもなり、二人の女性の存在を印象付けている。そして劇中、第1幕の台詞の中でも、このイニシャルについて触れる場面が挿入されている。

ボーマルシェ：スマレだと？ そこいらのドブにでも咲いてたってのか？ おいおいおい、名前は何というんだ？

マルグリット：マルグリット・アルノー。ねぇおじさん、これ一束、たったの1サンチームだよ

ボーマルシェ：マルグリット・アルノー，M・Aか。我らが王妃様と同じイニシャルだな<sup>4</sup>

2つ目は性別と、顔の造形である。マリーとマルグリットはどちらも同じくらいの年齢の女性であることはもちろん、二人の顔つきが似ている設定になっている。原作とミュージカルのどちらにもあるシーンのひとつ、“首飾り事件”ではオルレアン公がマリーの影武者としてマルグリットを抜擢、マリーの顔を知っているはずの大司教を騙しきるほどである。さらに台本の第一稿の時点で

はマリーとマルグリットで顔の似ている役者を探していたことをプロデューサーであった岡本義次が記録に残している。それだけ「顔が似ている」という事柄が当初は重視されていたのだろう。

特に難しかったのがマリー・アントワネットとマルグリット。というのも、最初の台本では、遠藤周作の原作どおり“ふたりは相似している”という設定で、それを前提にキャスティングしていたんです。第2稿でその縛りがなくなり、そこからまた考え直し（以下略）。<sup>5</sup>

ただし引用にもあるように、製作過程でこの縛りはなくなり、さらに台詞を確認しても「似ている」という言葉は出てこない。つまり日本語版では、この要素があまり重視されなくなったことが分かる。しかし3年後のドイツ語版では、あらためてこの点が台詞で言及されることになる。とはいえ初演時も、大司教を騙す程度には顔が相似しているという設定だけは残されることになった。

そしてクンツェがあえて付け加えようとした3つ目の共通点が、二人“血の繋がり”の可能性である。この件について、音楽を担当したリーヴェイが子守歌『流れ星のかなた』の3回の使い方に触れ、次のように述べている。ちなみに1つ目はマルグリットが幼い頃修道院でお世話になっていた修道女アニエスとの再会がきっかけとなり、そこでマルグリットの父の職務や居場所が分かる。2つ目はマリーが子どもたちへの子守歌がマルグリットも知っている子守歌だと認識し、二人の父親の出生が分かる。そして引用は3つ目の使い方に触れた部分である。この3回の使い方で、血縁関係の暗示が強まっていく。

3つ目として、囚われの身となったマリーが歌うのを聞いて、マルグリットと一緒に歌い、そこでクンツェのあくまでも想像ですけど、二人に血の繋がりがあるかもしれないと暗示しているわけです。<sup>6</sup>

この設定についても結果として、初演時には、話の流れに大きく影響を及ぼすものとしては扱われなかったようで、台詞でしっかりと明言しているシーンも見当たらない。ただ、このインタビューを前提に台詞を確認すると、子守歌『流れ星の彼方に』のそれぞれの場面に、血縁を暗示する内容が含まれていることが読み取れる。

まず、アニエスとマルグリットの再会シーンでの会話に、マルグリットの父についての情報が示される。

マルグリット：覚えていて下さったんですね、この歌。母が言っていました、父がいつも歌っていたって

アニエス：修道院の庭でいつも歌ったわね

マルグリット：この歌だけ残して、父はあたしたちを捨てたんです。あたしは、顔も知らない

アニエス：違うわ、お母様が亡くなったあと、あなたの面倒を見ていたのはお父様よ

マルグリット：そんな！ 先生は父を知っているんですか？

アニエス：私も知らないの。ただ、お使いの方が毎年学費を持ってきたわ、多分ウィーンから<sup>7</sup>

さらに、別のシーンで、二人で同じ子守歌を歌ったマリーとマルグリットが、父について語る場面から、二人の父親に共通点があることが暗示されている。

マリー：この歌を、なぜ？

マルグリット：よく知っています

マリー：私の父がよく歌ってくれたわ。ああ、あの光にあふれた子どものころが、懐かしい<sup>8</sup>

これらの2つの会話を合わせることで、マリーとマルグリットのどちらの父親もウィーンに住んでいて、同じ子守歌を子どもに伝えたことが暗示される。とはいえ、クンツェやリーヴァイが意図的に加えようとしたこの設定については、初演当時にはあまり重視されていなかったことも確かで、それについては、次項での考察とする。

さて、まずはここまで3つの共通点を巡って、クンツェが二人の女性の密接な関係性を、より強調しようとする意図が製作過程において垣間見られることが確認できた。それはつまり、二人の女性の関係を分かちがたい密接なものにすることで、従来のクンツェが得意とする分身の描き方に近づけようという試みと捉えることができるのではないだろうか。

その上で次に考えたいのは、分身としての二人の価値観や立場、その描き方である。そもそも原作でもマリーとマルグリットは、それぞれの対照的な立場が強調されているが、密接な関係が示唆されることで、その対立にもクンツェの特徴が表れてくるように思われる。

周知の通り、マリーはフランス王ルイ16世の王妃で貴族のトップとも言える身分である一方、マルグリットは常に貧しく花売りをする貧民の身分である。この両極端ともいえる立場の違いが意見の相違を生み、マリーとマルグリットを対立させていくことになる。

そして注目すべき点は、この二人の立場は物語が進むにつれて変化していくことである。マリーはフランス革命が近づくにつれ、王族という立場を失い、生死まで危ぶまれる危機的状況へと追い込まれていく一方で、マルグリットは革命の先導者として頭角を現していくようになる。

この変化は社会的地位だけではなく、一個人としての立ち位置までも影響し、二人の立場は逆転していく。二人が同時に同じ地位、立ち位置にいることは終盤までない。そして物語の最後でマリーは死刑囚というこの世から去る存在に、マルグリットは革命の歪みに気づき反発したことで革命の中心からは外れ、二人は世の中からはじきだされる。その結果、一時期世の中を動かすほどの影響力と存在感をもっていた二人が、全ての事情から切り離されてやっと、立場や地位など関係なく向き合うことになるのである。

この終盤の二人の向き合うシーンは、前述した条件を整えたことでクンツェが述べているように、多くの共通点を持った二人が対照的な立場に存在するという、ある意味作中で同等の重要性を

持つ存在となった。

マルグリットとマリー・アントワネットがそれぞれ代弁する価値というものが、それなりの対立構造を持ち、二人は対立せざるを得なくなっていた。マリー・アントワネットが存在するところの体制と、それに対する革命、それに個人としての女性同士の対立です。これらが世の中が変わっていく対立の中の個人として対立という二重の構造になっているわけです。<sup>9</sup>

さらに、もともと原作の設定では、マルグリットは革命の先導者にはならない。よって首飾り事件には手を貸すものの、マリーとはほとんど出会うことはなく、出会ったとしてもマリーがマルグリットを「マルグリット」だと認識することはなかった。しかしクンツェはミュージカル内でこの二人を物語の序盤から接触させ、お互いを認識させることで、無関係な存在にはさせなかった。

クンツェがこのような設定を加えた背景には、二人に密接な関係性を付与させたことでこのミュージカルをクンツェ作品における「分身の登場するミュージカル」の形に整えようとする意図が感じられる。

### 3. 日本語版とドイツ語版の比較

クンツェ特有の分身の表現への意識は、彼が3年後のプレーメン公演のために修正し加えた改編において、さらに明確に表れている。ここでは日本公演とプレーメン公演の上演テキストの比較から、クンツェの意図をさらに探ってみたい。

まず1つ目の違いはマリーとマルグリットの顔の相似の部分である。先ほど述べた通り、日本語版では要素が薄くなっていたこの設定は、ドイツ語版ではしっかりと台詞で観客へと伝えられている。

ラパン夫人：まあ、もしあなたが徹底的にきれいにして、髪を整えていたら...

カリオストロ：彼女は我らが女王に似ているでしょうな。彼女はみんなを魅了する（第1幕第5場）<sup>10</sup>

上記の台詞はマルグリットの様子を見ていた二人の会話である。この会話から、貧しく薄汚れているマルグリットが美しく着飾れば、マリーに匹敵する魅力と容姿を持っていることが分かる。よって、二人は容姿だけでなく雰囲気も似ている存在として強調され、観客の印象に残る。

2つ目はマリーとマルグリットの血縁関係を暗示する部分である。この設定も日本語版よりも言及されており、観客が察することもできるようになっている。

以下は先ほど抜粋した日本語版と同じ場面のセリフである。まず、アニエスとマルグリットの再会のシーンでの二人の会話である。

マルグリット：あたしは母からそれを聞いたのです。「あなたのお父さんはいつもそれを歌っていたのよ」と母は言っていました。あたしのお父さん！あたしにはお父さんがいない。父はあたしを気にしなかったの

アニエス：少なくとも、彼はあなたの教育の世話をしていたわ

マルグリット：あたしのお父さんが？！

アニエス：ええ。毎年彼は使者を寄越して授業料を送ってきたの

マルグリット：それならば、父はお金ですべてを解決できると思う人々の一人だったんだわ。ストラスブールのワイン商人みたいに

アニエス：手紙には皇帝の印璽がなされていたわ。あなたの父親はおそらくウィーンの裁判所で勤められていたのよ

マルグリット：どう違うっていうんですか。それでも、あたしは学校に留まることができませんでした

アニエス：本当なのよ、マルグリット。お金がウィーンから来なくなった時、今の状態を維持できないと私たちが決断したのよ…

マルグリット：あたしは11歳でした

アニエス：知っているわ。1765年。オーストリアの皇帝が死亡した年だった（第1幕第5場）<sup>11</sup>

このように、ドイツ語版ではマルグリットの父親について「父親からの手紙に皇帝の印璽がなされていた」こと、「お金の支援がなくなった年がオーストリア皇帝の死亡した年だった」ことが加えられている。この時点で父親は王族に傍に仕えていた可能性が浮上し、さらにお金の援助が切られた年が皇帝の死亡年が同じであると強調したことで、マルグリットの父親と皇帝の共通点が生み出されている。

次に、二人で子守唄を歌った後のマリーとマルグリットの会話である。

マリー：アルザスの童謡よ

マルグリット：あたしはそれを知っていると思います

マリー：父が城の庭で、私が膝の上に座ったとき、いつもそれを歌っていたの（第2幕第9場）<sup>12</sup>

この会話で、マルグリットの知っている童謡がマリーの父親である皇帝の出身地の童謡だと明かされた。よって彼女たちの歌った子守歌がウィーンで歌い継がれている童謡ではないことが分かる。それはつまり、マルグリットの父親は皇帝と同じアルザス出身だということを示している。これらの事実と先述したアニエスとマルグリットの会話と合わせると、おのずとマルグリットの父親がオーストリア皇帝であり、マリーと血が通っているのではないかと察することができるのである。

この部分は、日本初演の翻訳では具体的な表現がほぼ削られており、血縁関係についての言及は先に述べた暗示に留まることとなった。しかしドイツ語版でこれらの台詞を入れたことにより、血

縁関係は強固な設定となり、二人の密接な関係性がより強調されることとなった。

また演出面において、ドイツ語版ではマリーは「父」に貰ったというネックレスを劇中つけている。マリーはそれを肌身離さず身に着けているのだが、物語の終盤である処刑の場面でマルグリットに渡し、マルグリットはこれを受け取る。この際、二人の間に台詞のやり取りはないため、この無言の時間と行動から観客は二人の間に何が起こったのかを想像することになる。

このシーンの主な意図は彼女たちの向きあった結果を表現しているのだろうが、「父親が同じ」である娘たちの間で行われるこの行動は、少なからず二人の血縁関係を強調する意図が含まれていると考えられる。つまりドイツ語版ではさらにマリーとマルグリットの血縁関係を成立させる工夫が見られた。

しかし先述したように日本初演の際には、クンツェのこうした分身へと成立させようとする意図が充分には反映されていなかったように思われる。

また、楽曲の変化にも注目を見ると、違いが明らかになる。後に記述するが、2009年のドイツのブレーメン上演では、欧州の観客に必要な説明の場面を減らすという変更がなされた。そこで代わりに挿入されたのがマルグリットのマリーへの感情の変化を表す台詞、楽曲ではマリーはフェルセンと一緒にいたい願いを歌うソロ、フェルセンもマリーの想いを語るソロ、またアニエスの革命に対して歌ったソロなどであった。つまり、個人の感情を表すシーンが増やした結果、登場人物の感情を表現する場が増えたのである。

しかしこのような改変をしてもなお、クンツェ作品に存在する従来の分身とは性質が異なっているように思われる。

そもそも、マリーとマルグリットが遠藤周作の登場人物からとりだした存在であるという点は大きな要因となっている。繰り返しになるが、クンツェ特有の分身はタイトルロールの無自覚な望みを体現し、発生した存在である。しかし、ミュージカル『マリー・アントワネット』において、マルグリットは“実在する人物”となっている。つまり二人は別人として描かれているのである。だからこそクンツェは二人の接触を増やし、血縁関係を持たせて密接な関係にしたことで、従来の分身に近づかせようとした。しかしそのような設定を加えたとしても、別人である限りは無自覚な望みの表現どころか、互いの望みや本心すら理解できない二人であり、舞台上でマリーが無自覚な望みと向き合い葛藤するということは不可能だった。

結果、タイトルロールの葛藤は、本人が自覚している望みや悩みという部分の独白のみで行われることとなったため、クンツェ作品特有の複雑な内面の変化を表すことはできなかった。

事実、ミュージカル『エリザベート』とミュージカル『モーツァルト』がタイトルロールと分身が向き合い、望みへの葛藤を語った楽曲があるのに対し、ミュージカル『マリー・アントワネット』にはそのような内容を語った楽曲は見当たらない。

これらの分析を通して、クンツェが得意とする人物の内面描写への努力が確認されたものの、その点においては十分に達成されなかったことが確認された。こうした結果に至った要因には、そも



そもこの作品が日本での製作であったことに大に関係しているようにも思われる。

#### 4. 演出家・栗山民也とクンツェの日本公演に向けた協働作業

そこで、この作品が日本発信で日本人の観客に向けて製作された経緯と、演出家栗山民也との協働について考える必要がある。例えば一般的に、欧州の観客より日本の観客の方が欧州の歴史的背景、または歴史上の人物について疎いと認識されている。よってミュージカル『マリー・アントワネット』を上演するにあたって、フランス革命時のフランスの様子、マリー・アントワネットという人物など「多くの場면을極東の聴衆のために対話の中で説明されなければならなかった」<sup>13</sup>。よってこれらの部分が、知識のある欧州の観客たちには不必要となる。だからこそいくつかの場面を「ブレーメンでの欧州初演では約30分ほど削除」した。

またクンツェが台本を仕上げていく過程について、岡本がインタビュー記事に次のように述べている。

クンツェさんと栗山さんがお互いに意見を述べあっていく過程で、クンツェさんが「その栗山さんのアイディアは素晴らしい。それに従ってテキストを変更しよう」と所々チェックを入れていく。<sup>14</sup>

このインタビューにより、クンツェは栗山の意見を積極的に取り入れていたと考えられる。しかし、そもそも、クンツェと栗山の演劇論は違っていたようだ。その結果、クンツェ特有の作品とはまた様相の違う作品が生まれたのかもしれない。

栗山はミュージカル『マリー・アントワネット』上演までの取り組み方について、雑誌記事のインタビューで「この作品は大型ミュージカルという大きなタイトルがつきますが、基本は“革命劇”です」<sup>15</sup>と述べ、さらに次のように続けている。

僕は革命を扱うからにはきちんと革命劇として描かないと意味がないと考えています。エンターテインメントのために取ってつけたような場面は排除したい。人間はどこまでも残酷になりうるということをえぐるように見せないと、単なる嘘っぱい闘争劇になる可能性がありますからね。<sup>16</sup>

このことから、栗山はこの作品にリアリティを求めていたと考えられる。さらに、次の引用にあるように、栗山がフランス革命を「負の歴史」であり「現代にも通じる、正義のためなら人を殺してもいいのか」という問題提起の一つとして認識しているのも特徴的である。

僕は、フランス革命は基本的には負の歴史だと思っています。世の中の悲惨を絶滅しようとした革命によって、大量の血が流されてしまったということは、現代にも通じる、正義のためなら人を殺してもいいのか…という自由と同じですからね。<sup>17</sup>

つまり、これらの事柄から栗山はミュージカル『マリー・アントワネット』をエンターテインメント性の強いミュージカルではなく、リアリティのある現代の社会問題もはらんだ革命劇にしたかったことが分かる。実際、栗山の演出は煌びやかな照明や舞台装置などはほとんど登場せず、衣装の方も全体的に色味を抑えたものが揃えられ、より当時の様子や世の中の重苦しい空気をリアルに表しているようにも思われる。

一方、クンツェは非現実的な力をもつ人物の存在を登場させる理由についてのインタビューで「演劇というのは、普通の現実とは違った現実の可能性に門戸を開く分野だと思うんです。私は、あくまで現実を映し出す自然派的な演劇を目指しているのではないんです」<sup>18</sup>と述べている。つまりクンツェは作品製作にたいして、現実では表しきれない部分の登場人物の内面を深く描くことを重視してきたことが分かる。

一見真逆のスタンスであるクンツェと栗山だが、次の引用にあるように、クンツェはミュージカル『マリー・アントワネット』においては栗山と共通のテーマを意識している。

作品のテーマには、私たちの一番の関心事である“暴力を用いてのみ世の中を変えることができるのか”という疑問を中心に据えました。<sup>19</sup>

この内容を見るに、社会的問題の傾向が強い演出であることが分かり、栗山の意見も積極的に取り入れていた結果であるといえる。つまりミュージカル『マリー・アントワネット』はクンツェが栗山の方針に理解を示し、歩み寄ったことで二人の協働製作が進められた作品である。その結果、ミュージカル『マリー・アントワネット』は社会性が強く、観客にテーマの問題を投げかける作品となった。それに加え、クンツェ作品は各国の上演において、その国の文化や上演団体の事情に合わせた変化を許容するという特徴を持っている。よって、このクンツェが持つ作品に対する柔軟性も、今回の製作に影響しているのだろう。

しかしながら、これらの条件が揃ったからこそ、結果ミュージカル『マリー・アントワネット』は従来のクンツェ作品よりも社会問題をリアルに扱う作品に仕上がったと考えられる。

## 5. むすび

このように本論では、一人のなかに二分する価値観を対置させることで、葛藤する内面の変化を細かく表現し、物語全体に深みを持たせるという、クンツェの代表作において試みられた分身の表現を軸に、ミュージカル『マリー・アントワネット』の二人の人物について考察を進めた。

結果、日本公演における演出家との協働によるテーマ設定により、日本公演では、あまりクンツェの分身の表現への意図が重視されなかった作品となったこと。またそもそもの設定として、原作で二人が別に存在したことにより、二人をひとつの心の中の葛藤として表現することが難しかったこと。さらに日本発の作品ということもあり、日本の観客向けに時代背景などの説明に時間を割

いた結果、従来のクンツェ作品においては、葛藤する内面を語る楽曲が多く含まれているのに対して、そうした曲が盛り込めなかったことが分かった。

特に最後の点においては、日本の観客の反応として、その要素の不足について「感情移入がしにくかった」といった感想が多く見られる。たとえば萩尾の評では「この二人のキャラクターの成長過程があまり描かれていないため、それぞれの変貌が唐突に感じられ、観客が感情について行きにくいとは言えそう」<sup>20</sup>と記されている。これらのことから、ミュージカル『マリー・アントワネット』の分身が、他作品で見られるようなクンツェ特有の分身としては成立し得なかったと考えられるのである。

ちなみに、この作品は日本で231公演を行い30万人の集客、ドイツでは124公演を行い9万人の集客と、日本公演よりドイツ公演が芳しくなかったことが分かる。この要因は様々あるとは思われるが、そのうちのひとつに“従来のクンツェ作品”を期待していった観客たちには好ましく映らなかったことも無関係ではないと考えている。

しかし、だからこそミュージカル『マリー・アントワネット』と他クンツェ作品を詳しく比較していくことで、クンツェの描く分身への試みと遍歴を明らかにし、クンツェ作品の本質を見出すことが出来るのではないだろうか。

## 注釈

<sup>1</sup> 遠藤周作、『王妃マリー・アントワネット（上巻・下巻）』、新潮社、1985年

<sup>2</sup> 岡本義次、「製作日記 part1」、上演プログラム『ミュージカルマリー・アントワネット』、東宝株式会社演劇部、2006年には「(2003年の) 去る6月にクンツェさんより受け取った『マリー・アントワネット』のシノプシス及び構成表の話になる」とある。

<sup>3</sup> 上演記録として、現在、筆者が把握できているものを以下にまとめた。

上演時期	上演地域	上演場所
2006年～2007年	東京 福岡 大阪	帝国劇場 博多座 梅田芸術劇場
2009年	ブレーメン（ドイツ）	ブレーメンシアター
2014年	蚕室（韓国）	シャルロッテシアター
2016年	ブタペスト（ハンガリー）	ブタペスト・オペレッタ劇場
2018年～2019年	福岡 東京 名古屋 大阪	博多座 帝国劇場 御園座 梅田芸術劇場

<sup>4</sup> ミュージカル『マリー・アントワネット』ハイライト・ライブ録音盤、東宝株式会社・東宝ミュージック株式会社・東宝不動産株式会社、2006年、第1幕

<sup>5</sup> 「プロデューサー 岡本義次」、『レプリーク Bis vol. 6』、阪急コミュニケーションズ、2007年、43頁

<sup>6</sup> 「脚本家・歌詞ミヒャエル・クンツェ 音楽シルヴェスター・リーヴァイ、ミュージカル『マリー・アントワネット』スペシャルインタビュー」、『ミュージカル12号』、ミュージカル出版社、2006年、11頁

- <sup>7</sup> 前掲, ライブ収録盤, 第1幕
- <sup>8</sup> 同上, 第1幕
- <sup>9</sup> 前掲書, 『ミュージカル12号』, 11頁
- <sup>10</sup> Michael Kunze und Sylvester Levay, *LIBRETTO: Marie Antoinette Das Musical*, Hamburg, 2009, S. 25
- <sup>11</sup> Ibid., SS. 23–24
- <sup>12</sup> Ibid., S. 89
- <sup>13</sup> Musical World “Musical Marie-Antoinette in Bremen”, <https://www.musical-world.de/theater/musicals-alphabetisch/m-r/marie-antoinette/bremen/>, 2018年6月13日最終閲覧
- <sup>14</sup> 前掲書, 岡本, 2006年
- <sup>15</sup> 栗山民也「演出家・栗山民也に聞く ミュージカル『マリー・アントワネット』の構想」, 『レプリーク Bis vol. 5』, 阪急コミュニケーションズ, 2006年, 54頁
- <sup>16</sup> 同上, 54頁
- <sup>17</sup> 「ワールドプレミア ミュージカル『マリー・アントワネット』開幕! 演出を手がける栗山民也氏にきく」, 『ミュージカル 11号』, ミュージカル出版社, 2006年, 9頁
- <sup>18</sup> 前掲書, 『ミュージカル 12号』, 13頁
- <sup>19</sup> 前掲書, 『ミュージカル 11号』, 11頁
- <sup>20</sup> 例えば, 萩尾瞳, 「挑戦的な世界初演出『マリー・アントワネット』」, 前掲『ミュージカル 12号』, 9頁